



Autor: **Santi, Carlos Eugenio**

Documento de conferencia

Momentos Opus 41 n° 1 para guitarra sola de Marlos Nobre. Sus procesos creativos y análisis estructural

Año: 2018

Santi, C. E. (2018). Momentos Opus 41 n° 1 para guitarra sola de Marlos Nobre. Sus procesos creativos y análisis estructural. *Investiga+*, 1(1), 227-230. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba.
<https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/273>

Momentos Opus 41 n° 1 para guitarra sola de Marlos Nobre. Sus procesos creativos y análisis estructural

Momentos Opus 41 N°1 by Marlos Nobre, for guitar. His creative process and structural analysis

Carlos Eugenio Santi

Mgter. en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX
carlitossanti@yahoo.com.ar
Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

Resumen

“Momentos I” de Marlos Nobre es su primera pieza para guitarra. En este análisis se pueden observar sobre la partitura algunas técnicas de composición y reminiscencias de la música de Brasil, usadas como lenguaje personal y universal. Las fuentes más importantes usadas para el estudio son una entrevista con el compositor en Rio de Janeiro y el libro de Tomás Marco acerca de su vida.

Palabras clave: Marlos Nobre - guitarra – análisis – Brasil

Abstract

“Momentos I” is Marlos Nobre’s first piece for guitar. In this analysis, it can be seen, written on the score, some composition techniques and Brazilian music reminiscences, used as universal and personal language. The most important sources for this investigation are an interview with the composer in Rio de Janeiro and Tomás Marco’s book about Nobre’s life.

Keywords: Marlos Nobre – guitar – analysis - Brazil

Introducción

La guitarra presenta características que dificultan las condiciones de composición para aquellos que no la ejecutan. Contrariamente, aunque con excepciones, los creadores que tocan guitarra rara vez salen del mundo del instrumento. El resultado es que su repertorio se sigue nutriendo de casos particulares y diverge notablemente del general. Marlos Nobre es un caso atípico, ya que sin ser guitarrista le ha dedicado a este instrumento una parte importante de su catálogo, interesante por su extensión y variedad.

Según registra Marco (2006), la primera obra original de este compositor para guitarra es *Momentos*, opus 41, N.º 1, que se fecha en 1974 y fue escrita por encargo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Brasil, a requerimiento del guitarrista Turibio Santos que la estrena ese mismo año, el 15 de abril, en el Queen Elizabeth Hall de Londres. La obra, en palabras de Marco “es breve y tiene un talante eminentemente formal y abstracto, aunque es muy apropiada a las condiciones del instrumento” (2006, pág. 89). Fue llevada dos veces a disco por Turibio Santos y Sergio Assad.

Se eligió esta pieza por el hecho de que es la primera compuesta para guitarra por Nobre, cuyo tratamiento e ideas se repiten en obras posteriores. Cabe aclarar que como el compositor intercala fragmentos con y sin indicación de compás, se considerará el cierre de un compás al final en cada línea divisoria o final de sistema y para mayor referencia se utilizará el número de pentagrama. La metodología de trabajo se basa en el análisis e interpretación de la obra. Se revisarán algunos datos de fuentes bibliográficas junto con las entrevistas que realizamos al compositor. El objetivo es alcanzar una mirada profunda que comprenda las estructuras de la obra en cuestión y que identifique la lógica de los vínculos en los recursos compositivos, los provenientes del campo de la música brasileña y aquellos del mundo del saber académico.

Sobre el atril

Se puede considerar la obra con una forma general tripartita: exposición desde el inicio hasta el compás 1 del pentagrama 3 inclusive, desarrollo del compás 2 del pentagrama 3 al compás 1 del pentagrama 15 y reexposición del compás 2 del pentagrama 15 hasta el final.

La obra comienza con una técnica extendida del instrumento. En algunas ocasiones el empleo de este tipo de recursos encierra un sentido particular. Respecto al primer pentagrama Nobre explica, en una conversación que tuvimos con él en diciembre del año 2008, que “todo empieza de ese mi inicial que es una reminiscencia del toque del berimbau”. Aquí se ve cómo hace una referencia indirecta a su lugar de origen. Cabe aclarar que si bien el compositor toma elementos de sus raíces, no es nacionalista. Como observa Marco,

Nobre no se considera en absoluto un autor nacionalista, puesto que cree que esa tendencia ya está superada y además en Brasil fue cumplida con éxito por la generación de Villa - Lobos. El tener unas raíces musicales no quiere decir que se dedique a armonizar temas populares sino simplemente en que ese subconsciente personal y colectivo se manifiesta en su estilo general. (2006, pág. 147)

Nobre, al explicarnos *Momentos I* logra expresar al mismo tiempo con gran claridad el método que utiliza para darle origen a una composición musical. En sus palabras: “Yo trabajo mucho partiendo de células iniciales, como si fuera un universo que yo capto y lo saco, como un mini sonido, pero esencial, a partir de

una o dos notas de donde trato de sacar toda la obra” (M. Nobre, comunicación personal, 23 de diciembre de 2008).

Figura 1. Célula inicial y toque de Berimbau



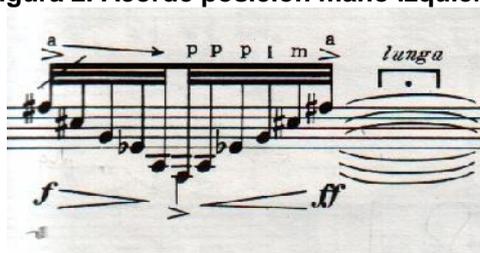
Fuente: Nobre, 1975

Se puede apreciar este procedimiento compositivo en las cuatro redondas iniciales (célula de figura 1): *mi*, luego *fa* como apoyatura de *mi* (segunda menor), luego *fa sostenido* como apoyatura de *mi* (segunda mayor), y *la bemol - sol* como apoyatura de *mi* (segunda menor y tercera menor). En el compás 2 del pentagrama 1 trabaja sobre los mismos intervalos la célula: *si bemol - la* (segunda menor), *la - do* (tercera menor), *do - si natural* (segunda menor), *si - do sostenido* (segunda menor), y *do sostenido - re* (segunda menor). Este motivo rápido en tresillos que llega hasta la primera redonda del pentagrama 2, es un espejo de los cuatro *mi* iniciales y sus apoyaturas.

Esta lógica constructiva se mantiene hasta el final del segundo pentagrama respetando exactamente los mismos intervalos con ritmo de fusas derivado de la apoyatura del cuarto *mi* inicial. Nobre justifica la gran cantidad de *sforzandos*, acentos y violencia que imperan en la pieza: “Una cosa importante para mi música es el carácter. Y el carácter, digamos, es esa especie de violencia del propio instrumento, que no es el caso en la guitarra, pero sí el berimbau tocado con la capoeira, que es una lucha” (M. Nobre, comunicación personal, 23 de diciembre de 2008).

El tercer pentagrama empieza con un arpeggio en fusas (figuración derivada del segundo pentagrama) en el que predominan los intervalos de cuartas y de terceras. Nobre dice al respecto de este pasaje “está basado en la propia posición de la guitarra... como en todas mis obras yo no utilizo la serie de una manera estricta. Ella siempre está sujeta a accidentes del momento de la creación” (M. Nobre, comunicación personal, 23 de diciembre de 2008).

Figura 2. Acorde posición mano izquierda



Fuente: Nobre, 1975

Este arpeggio es el segundo elemento de la pieza. Se presenta como una posición en la mano izquierda que se repetirá más adelante y con él termina la exposición de material temático.

El *Lentissimo* del pentagrama 3 abre el desarrollo, es contrastante con todo lo anterior rápido y fogoso, y la dinámica en la gama de *pianos* también plasma una gran diferencia con el *violento* del pentagrama 1. Los compases 2 y 3 del pentagrama 3 y el compás 1 del pentagrama 4 derivan de las mismas notas del acorde arpegiado, proponiendo un *accelerando* escrito (el tresillo del compás 2 del primer pentagrama es reelaborado en seisillos). Del compás 3 al 5 del pentagrama 4 utiliza armónicos por cuartas (derivados del acorde del compás precedente), como un comentario resonante con cuerdas al aire, aprovechando la afinación del instrumento. Los compases 2 y 3 del pentagrama 5 derivan de la interválica de la célula, y recalcan el carácter violento del inicio. El último acorde del pentagrama 5 es otra posición de la mano izquierda, que Nobre emplea en este caso ampliando el registro acórdico.

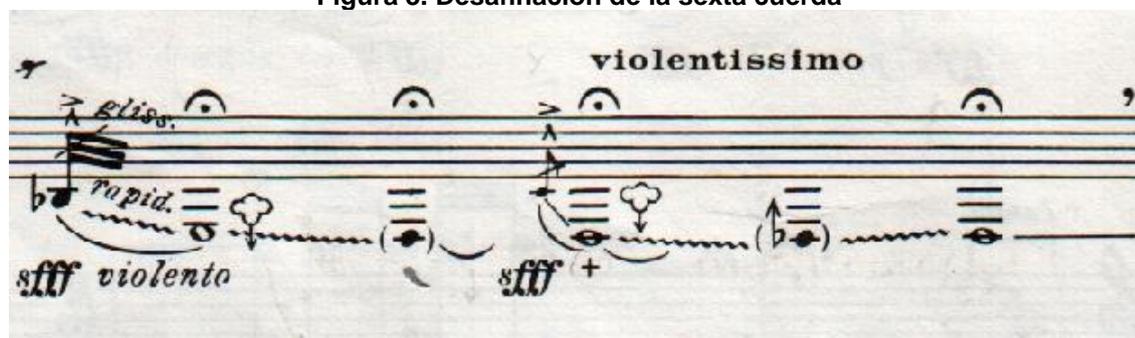
En el compás 1 del pentagrama 6 elabora la nota más aguda del último acorde de la página precedente, en dinámica y con un *accelerando* escrito. El tresillo de negras del compás 2 del pentagrama 6 deriva del

compás 2 del pentagrama 1. Es interesante como el compositor, a través del tiempo, el color o la intensidad trabaja un recurso típico en su lenguaje personal: la nota repetida.

En el compás 3 del pentagrama 6 se repite el acorde final de la primera página *dolcissimo* y *piano*. En el pentagrama 7, seguimos viendo como el compositor recicla los primeros elementos presentados anteriormente, esta vez repitiendo los acordes del compás 2 del pentagrama 4. A continuación, reexpone el armónico *mi* y *si* que utilizó en el compás 3 del pentagrama 4, pero intercalado por los acordes del compás 2 del pentagrama 4 *delicatamente*, como un juego de percepciones donde reubica los mismos elementos reelaborados. Las notas que se mueven *glissando* desde el acorde apoyatura hasta el acorde siguiente del inicio del pentagrama 7 son: *fa sostenido* a *mi*, *do sostenido* a *si*, *mi bemol* a *re* y *fa natural* a *mi*.

Resulta entonces importante concluir que, entre estos acordes, sigue utilizando el mismo intervalo de la primera célula: la segunda menor y mayor pero multiplicadas. Sobre el final del pentagrama 7 repite las notas del compás 2 del pentagrama 5 (*do – re bemol*) pero enarmónicas de aquellas (*do – do sostenido*), utilizando un acorde por cuartas (*do sostenido – fa sostenido – si – mi sostenido*), reminiscencia interválica de las armonías presentadas antes. Ese mismo acorde, lo elabora en el inicio del pentagrama 8 *accelerando* en fusas, como en el compás 2 de pentagrama 1. El *glissando* del pentagrama 8 entre *si bemol* apoyatura y *mi* se presenta violento y propone la desafinación de la sexta cuerda del instrumento. Sobre este recurso se refiere el propio Nobre diciendo que él “quería partir del *mi* para ir al *re*, como una forma musical de hacer una transición. La idea es contrastar entre lo violento y lo lírico, como un puente que lleva a bajar la cuerda a *re*, de manera que sea un elemento musical. El *glissando* es parte, digamos así, del tratamiento del sonido” (M. Nobre, comunicación personal, 23 de diciembre de 2008).

Figura 3. Desafinación de la sexta cuerda



Fuente: Nobre, 1975

Este recurso en el que participa la clavija de la guitarra, utiliza nuevamente el intervalo de segunda mayor que da origen a la obra (*mi* que desciende a *re*) y segunda menor (*re* a *re bemol* y regresa a *re*).

El pentagrama 9 es una elaboración del compás 1 del pentagrama 1, transpuesto una segunda descendente. Este regreso a la célula se diferencia por la rítmica que al acortar los valores de los *re* de la sexta cuerda produce un *accelerando* escrito. El quintillo del final del pentagrama 9 reelabora la nota repetida y desciende por segundas menores (célula). En el compás 1 del pentagrama 10 aprovecha las cuerdas al aire para formar un acorde similar al del compás 2 del pentagrama 4 pero con armónicos.

La sección *marcato e accelerando* del compás 2 del pentagrama 10 deriva de los tresillos y la segunda y tercera menor del compás 1 y 2 del pentagrama 1. La sección del *meno mosso ma agitato* del pentagrama 11 al 14 es una secuencia armónica que tiene como principal finalidad aumentar la tensión de la pieza. Nuevamente los acordes tienen una posición fija de la mano izquierda, y es una elaboración de aquel acorde que empleó en el compás 1 del pentagrama 3. La progresión asciende en el aspecto registral, dinámico y métrico. Muestra una polifonía implícita entre el bajo que canta y el arpeggio acompañante. La rítmica del compás 2 del pentagrama 14 deriva del tresillo del compás 2 del pentagrama 6, y la figuración del compás 1 del pentagrama 15 deriva del compás 1 del pentagrama 8.

Todo desemboca en el clima de la obra en el compás 2 del pentagrama 15, una suerte de reexposición transformada con dos acordes a una distancia de segunda menor (célula) pero con la rítmica del compás 2 del pentagrama 4. El lento del compás 1 del pentagrama 16 es el mismo elemento del compás 3 del pentagrama 4, pero reforzado con séptimas, inversión de la segunda (célula). El arpeggio violento del compás 3 del pentagrama 16 contrasta con los pianos de los armónicos, como fue en la página 2, y todo se relaja paulatinamente en tiempo e intensidad, reelaborando la rítmica del compás 2 del pentagrama 4 y volviendo poco a poco a la quietud de las redondas del inicio.

Cabe destacar que, intercalado a los acordes, en los pentagramas 18 y 19, reexpone el acorde del compás 1 del pentagrama 10, como armónicos y fraccionado en tres momentos (*re - sol* primero, *re - la* después y *si - mi* por último). Es interesante ver que el *fa* de la primera cuerda tiene acento siempre desde el compás 3 del pentagrama 16 al final, para enfatizar la primera célula de la obra (*fa* resuelve en *mi*). En el último *lentissimo* de la obra condensa sintéticamente en un acorde los principales intervalos de la obra: cuarta – tercera y segunda.

Breves reflexiones finales

Ciertas herramientas hacen al lenguaje del compositor. Primero, la presentación de una célula musical con su posterior desarrollo. Por otro lado, el uso de una libre armonía de carácter atonal, nacida en ocasiones del propio instrumento, sin privilegiar polarizaciones y que está sujeta a accidentes. El uso libre de la repetición, la agogía y la dinámica, junto con el timbre y la variación del tiempo juegan un papel fundamental en los contrastes de la expresión. Por último, un proceso circular tripartito en la forma, con un retorno a su génesis.

Se puede asegurar que el empleo de las técnicas extendidas en Nobre juegan un importante papel, incluso para plasmar evocaciones de su tierra. No podemos olvidar que es un compositor brasileño y como tal, sin quitarle perfil universal a su obra, su procedencia latinoamericana nos permite entender mejor su producción.

Referencias bibliográficas

- Béhague, G. (1983). *La música de América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.
- França, E. (1990). *Marlos Nobre e a Música brasileira, A Arte da Música a través dos tempos*. Río de Janeiro: Ateneu Cultura.
- Grela, D. (1992). *Análisis musical: una propuesta metodológica*. Rosario: Servicio de Publicaciones, Facultad de Humanidades y Artes, U.N.R.
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, S.A.
- Marco, T. (2006). *Marlos Nobre, el sonido del realismo mágico*. Madrid: Fundación autor.
- Nobre, M. (1975). *Momentos 1*. París: Max Eschig
- Mariz, V. (1994). *Marlos Nobre: História da Música no Brasil*. Río de Janeiro: Civilizacao Brasileira.
- Schönberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.